

Le livre de St. Augustin sur la musique est, avec les *Elémens Harmoniques* de Ptolémée, un des premiers ouvrages qui aient été composés sur cette matière dans les premiers temps de l'ère chrétienne. Ecrit vers la fin du quatrième siècle, ce traité roule presque entièrement sur la musique grecque: ce qui prouve qu'à cette époque, cet art n'avait subi aucun changement et attendait encore sa transformation. Tout porte à croire que dans la période qui précéda le règne de Théodose, la musique, bien qu'elle fût enseignée dans les écoles, et notamment dans celle de Carthage, où saint Augustin l'avait probablement apprise, était complètement déchue de ce haut rang qu'elle avait occupé dans les cérémonies antiques, et qu'elle ne se montrait plus que dans les orgies honteuses et les saturnales sanglantes de l'empire. Sur les théâtres, le jeu des pantomimes était réglé aux sons de l'orgue hydraulique, et les accens de cet instrument colossal, de cette «armée de tuyaux,» comme parle Tertullien, animait aussi les combats féroces du cirque. Tandis que la religion chrétienne, partout persécutée et partout triomphante, commençait à s'étendre et à justifier, par le nombre des nations prosélytes, son titre d'Universelle, la musique, encore étouffée sous les embrassemens lascifs d'empereurs corrompus et cruels, résistait, stationnaire, immobile, au mouvement religieux.

Cette époque de débauches et de convulsions, de délires et d'angoisses, d'une part, et, de l'autre, de morne léthargie et de mort apparente, fut pourtant une époque remarquable dans l'histoire générale de l'art; car, en même temps que le corps social était agité à sa surface par des déchiremens et de bouleversemens indicibles, des germes cachés de civilisation, des élémens pacifiques, de douces institutions, sommeillant paisiblement dans les entrailles de la société, se réchauffaient à la chaleur interne de cette religion qui arrosait la terre du sang de ses martyrs, et, pareils à ces sources bienfaisantes qui se forment silencieusement dans les profondeurs du sol pour l'enrichir bientôt de leurs trésors, ils attendaient le moment voulu de Dieu pour se produire à la lumière des siècles. Dans l'Occident, cette heure ne tarda pas à sonner pour la musique, et ses premiers accens retentirent dans les catacombes.

Déjà, en 371, l'usage de chanter les psaumes dans l'église avait été institué par le pape Damase. Saint Augustin rend compte, ainsi qu'il suit, de l'effet que produisirent les premières hymnes dans l'église de Milan que l'on doit regarder comme le berceau de la musique latine. «C'était depuis très peu de temps que l'église de Milan avait adopté cette coutume si consolante et si édifiante à laquelle les fidèles se portaient avec beaucoup de zèle, unissant dans ses divins cantiques leurs cœurs à leurs voix. Il n'y avait guère plus d'un an, et ce fut lorsque l'impératrice Justine, mère du jeune empereur Valentinien, séduite par les ariens qui l'avaient entraînée dans leur hérésie, et poursuivant votre serviteur «Ambroise de ses persécutions, tout le peuple animé d'une sainte ardeur était venu se renfermer avec lui dans l'église, résolu de mourir auprès de son évêque.... Ce fut en cette occasion, et de peur que le peuple ne succombât enfin à l'ennui d'une épreuve aussi prolongée, qu'il fut ordonné que l'on chanterait des hymnes et des psaumes, selon l'usage pratiqué dans les églises d'orient. Depuis et jusqu'à ce jour, on a continué de le faire; et,

presque dans toutes les églises et dans toutes les parties du monde, on a suivi cet exemple et adopté cette sainte institution.» (S. Augut. *Confess.* liv. 9. chap. VII.)

Saint Ambroise, archevêque de Milan, eut le premier l'idée de régulariser ces chants, de les rédiger en un corps et de les approprier à toutes les parties de l'office divin. Ces chants, perpétués par la tradition, étaient d'origine grecque, et il est à présumer que ce pieux prélat se servit de ce qu'on appelait chez les Grecs, *Nomes* ou airs sacrés. Tel est ce qu'on a nommé le chant ambrosien. Mais la constitution du chant ecclésiastique ne fut définitivement fixée que plus de deux cents ans plus tard. Alors le chant ambrosien fut remplacé par le chant grégorien, ou plutôt, le premier se fondit dans le second, et cette réforme fut l'ouvrage de saint Grégoire, pape, premier du nom. Des écrivains de mérite, tels que le docteur Burney et Choron, prétendent qu'on ne peut remarquer aucune différence sensible entre le chant ambrosien et le chant grégorien, et il ne paraît pas que l'ouvrage que Camille Perego, prêtre de l'église métropolitaine de Milan, a publié sous le titre de *La regola del canto fermo ambrosiano*, ait jeté de vives // 2 // lumières sur cette question. Il nous semble néanmoins plus juste de dire avec M. Fétis, *qu'il n'est pas facile aujourd'hui de signaler ces différences*; car on a très judicieusement fait observer qu'à la distance où nous sommes de cette époque, les caractères particuliers des deux systèmes, très sensibles pour les contemporains, s'effacent et disparaissent pour nous, comme plusieurs objets, vus de loin, confondent leurs couleurs et leurs contours.

Quoi qu'il en soit, saint Ambroise, voulant régler les chants de son église, les renferma tous dans les huit premières notes des modes *dorien*, *phrygien*, *Lydien* et *myxolydien*, et en forma quatre échelles. Saint Grégoire ne se contenta pas de *centoniser*, suivant l'expression de son historien, Jean Diacre, c'est-à-dire de *compiler* les *nomes* et les mélodies antiques en usage de son temps, et de les réunir, avec les hymnes déjà composés par saint Ambroise, Paulin et Licentius, dans le recueil qu'il appela *Antiphonarium centonem*; il augmenta le nombre des modes et recula ainsi les limites dans lesquelles le chant ecclésiastique se trouvait renfermé avant lui. Ici, se présente un fait curieux, c'est que saint Grégoire, tout en ne songeant qu'à faire une révision, fut entraîné à opérer une réforme. En effet, il s'était seulement proposé de faire entrer de nouveaux chants dans l'Eglise, et de compléter la collection de saint Ambroise. Mais, dit M. Fétis, «à peine eut-il commencé son travail, qu'il reconnut l'impossibilité de réduire la tonalité de tous ces morceaux aux quatre échelles tonales d'Ambroise; car, suivant leur goût et peut-être la nature de leurs voix, les compositeurs d'hymnes et d'antennes avaient franchi souvent les bornes de ces échelles.» L'abbé Leboeuf justifie aussi la même observation. Voici ses paroles: «Le fond de ces chants était l'ancien chant des Grecs; il roulait sur leurs principes. L'Italie l'avait pu accommoder à son goût; l'usage y avait fait des changemens avec le temps, comme il arrive en une infinité de choses.» Saint Grégoire considéra donc les quatre tous primitifs de saint Ambroise comme des tons générateurs, desquels il forma quatre autres tons. Les premiers furent appelés *authentiques*, les seconds, *plagaux*. Dans ce système, chaque ton authentique produisit un ton plagal par son propre

renversement, et, par l'intercallation des seconds dans les premiers, l'ordre numérique des authentiques fut changé, de manière que ceux-ci devinrent le premier, le troisième, le cinquième et le septième, et que les plagaux furent le second, le quatrième, le sixième et le huitième. (*Hist. de la musiq. de Stafford.*) C'est ce qu'on peut voir par l'échelle suivante:

1° ton authentique: *ré, mi, fa, sol, la, si* bémol, *ut, ré.*

2° ton plagal: *la, si* bémol, *ut, ré, mi, fa, sol, la.*

3° ton authentique: *mi, fa, sol, la, si, ut, ré, mi.*

4° ton plagal: *si, ut, ré, mi, fa, sol, la, si.*

5° ton authentique: *fa, sol, la, si, ut, ré, mi, fa.*

6° ton plagal: *ut, ré, mi, fa, sol, la, si, ut.*

7° ton authentique: *sol, la, si, ut, ré, mi, fa, sol.*

8° ton plagal: *ré, mi, fa, sol, la, si, ut, ré.*

On voit maintenant pourquoi les tons de S. Ambroise sont appelés *impairs*, et ceux de S. Grégoire, *pairs*; pourquoi les uns sont les *supérieurs*, les *dominans*, les *principaux*: les autres, les *inférieurs*, les *dépendans*, les *collatéraux*, et pourquoi, dans la dénomination grecque, ils reçoivent l'épithète de *hypo*, qui signifie *inférieur*. Il ne faut pas oublier de dire aussi que les premiers ont été nommés *authentiques*, parce que, choisis par saint Ambroise, et, comme certains auteurs le pensent, par saint Miroclet, pour composer le chœur de l'église de Milan. On voulut sanctionner pour ce mot l'approbation de ces deux grands évêques.

Saint Grégoire compléta sa réforme par une modification du système en usage chez les Egyptiens, les Grecs et les Romains, système qu'il s'appropriâ et qui ne fut pas sans importance pour la notation de la musique, puisqu'elle s'est perpétuée jusqu'à nos jours. Ce fut lui qui désigna les notes de la gamme par les sept premières lettres de l'alphabet. Il employa les majuscules par l'octave grave, et les minuscules pour l'octave aiguë.

Telles sont les fondemens de cette constitution du chant ecclésiastique au moyen-âge, constitution qui vit encore, qui, probablement, existera aussi longtemps que le culte catholique, et qui, supposé qu'elle vint à s'user, n'en aurait pas moins subsisté plus de douze siècles. Cette constitution ne saurait être exposée ici dans tout son ensemble, mais nous avons dû en faire connaître les principales bases, pour l'intelligence de certaines considérations qui en découlent.

// 3 // Et d'abord, l'origine grecque du système du chant ecclésiastique est tellement évidente que la meilleure démonstration de cette vérité est l'exposition de ce système lui-même. Du reste, tous les auteurs sont d'accord sur ce point. Tout ce qu'on peut faire de plus, c'est de trouver de nouvelles analogies, des rapports non aperçus. Or, ces rapports et ces analogies ont été établis de la manière la plus explicite par un théoricien moderne, M. Fétis. Cet écrivain commence par établir que le *mode phrygien* qui n'a pas d'équivalent dans la gamme de notre musique, a néanmoins été conservé dans le quatrième ton du plain-chant de l'Église romaine. Plus loin, il reconnaît dans l'heptacorde du *mode dorien* une

analogie avec la tonalité fixée au moyen-âge et qui est connue sous le nom de tonalité du plain-chant. Puis il ajoute ces paroles remarquables: C'est l'intermédiaire entre la tonalité antique et la moderne. Enfin, parlant des airs sacrés ou nomes en l'honneur des dieux, il dit que leur caractère grave et monotone était semblable à celui de notre plain-chant, sauf la différence de l'échelle plus étendue de celui-ci. «Un nome grec, poursuit-il, était donc à peu près ce que sont le *Pange Lingua*, le *Veni Creator*, l'*Ave Maria stella* de nos antiphonaires. Cela est si vrai que ce furent ces mêmes nomes dont se servit long-temps après saint Ambroise, lorsqu'il jeta les premiers fondemens du chant de l'Eglise latine.» (*Résumé philosophique de l'histoire de la musique*, par M. Fétis).

Un témoignage non moins péremptoire se tire des noms des mètres sur lesquels les hymnes sont composées. Ces mètres sont l'*asclépiade*, le *phérécrace*, l'*alchäische*, l'*iambe*, le *saphique*, le *trochäische*, l'*élégiaque*, etc., etc. Ainsi, soit par le système des modes, soit par l'étimologie grecque, l'origine grecque du chant ecclésiastique est démontrée.

Voilà, nous le répétons, qui est bien avéré, et qui est hors de toute contestation. Mais nous prétendons que la constitution du chant ecclésiastique renferme les élémens de notre système moderne, et, pour établir ce point-ci, il nous suffira, pour le moment, d'observer que la combinaison au moyen de laquelle le ton plagal est produit par le ton authentique, fournit elle-même l'idée de ce que nous appelons *renversement* ou *dérive* des accords; combinaison qui n'était pas ignorée des anciens, que Zarlino et autres ont connue, qui a donné naissance, au troisième siècle, au contre-point double, et dont finalement Rameau s'est servi pour former son système de *basse fondamentale*, ainsi appelé parce qu'il opère sur les notes fondamentales de l'accord.

Nous en avons dit assez pour faire soupçonner que cette institution du plain-chant est le nœud de la musique ancienne et moderne, le point où viennent aboutir tous les systèmes des anciens peuples, systèmes dérivés d'une origine commune, et d'où découlent tous les types et toutes les transformations de la musique actuelle. Quelques frappantes que soient les différences que l'on remarque dans la tonalité des peuples de l'antiquité, ces différences ne sont jamais qu'individuelles et locales; elles disparaissent et s'effacent dans l'ensemble général. Chaque langue a son harmonie propre, son génie à elle, ses règles et son vocabulaire particuliers; mais toutes les langues ont les mêmes lois, les mêmes principes qui sont la base de l'intelligence humaine et du langage. En remontant jusqu'aux Hindous, on voit apparaître, dans leur musique, ces élémens de tonalité, de modalité, qui, transmis de peuple en peuple, se sont modifiés selon les civilisations, les climats, les croyances pour venir se réunir et se modifier de nouveau dans les tons du chant grégorien.

Cette dernière institution partage l'histoire de la musique en deux âges, comme le christianisme partage l'histoire du monde en deux ères; et bien que le système ecclésiastique ait subi diverses influences, qui sont venues, l'une du Nord à la suite de l'invasion des barbares, l'autre de l'Orient, à deux diverses reprises au temps des croisades et à l'époque où

les Arabes sarrasins se rendirent maîtres de presque toute l'Europe orientale et méridionale, il n'en est pas moins vrai que cette institution enfanta l'harmonie, qu'elle domine encore notre art et toutes variétés, et qu'elle continuera de le régir, à moins que la musique ne soit destinée à subir une dernière et non moins fondamentale révolution.

Notre musique est donc issue du système grégorien; on peut même ajouter que sans ce système notre musique n'existerait pas. Il nous reste à prouver que cette constitution présente tous les caractères d'une législation catholique.

**L'UNIVERS RELIGIEUX, 26 décembre 1835, pp. 1-3.**

Journal Title: L'UNIVERS RELIGIEUX

Journal Subtitle: None

Day of Week: samedi

Calendar Date: 26 DÉCEMBRE 1835

Printed Date Correct: Yes

Year: 3<sup>e</sup> ANNÉE

Pagination: 1 à 3

Issue: 661

Title of Article: DU CHANT GRÉGORIEN. (1<sup>er</sup> article.)  
[Feuilleton de l'Univers]

Subtitle of Article: None

Signature: J. D'ORTIGUE.

Pseudonym: None

Author: Joseph d'Ortigue

Layout: Front-page feuilleton

Cross-reference: 'Du Chant Grégorien', *L'Univers Religieux*, 8 janvier 1836, pp. 1-3; 21 janvier 1836, pp. 1-3; 27 janvier 1836, pp. 1-3; 10 février 1836, pp. 1-3; 17 février 1836, pp. 1-3.